

La voie du syncrétisme : sur la musique électroacoustique au Brésil

The Way of Syncretism: on Electroacoustic Music in Brazil

Flo Menezes

Volume 17, numéro 2, 2007

Plein sud : Avant-gardes musicales en Amérique latine au xx^e siècle

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/016839ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/016839ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

1183-1693 (imprimé)

1488-9692 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Menezes, F. (2007). La voie du syncrétisme : sur la musique électroacoustique au Brésil. *Circuit*, 17(2), 55–64. <https://doi.org/10.7202/016839ar>

Résumé de l'article

This text deals with certain aspects of the birth of electroacoustic music in Brazil, by making links between Brazilian contemporary music and economic, political and social circumstances of the country's history. After describing the emergence of a *cannibalistic movement* in Brazilian culture, i.e., of musical nationalism, the author seeks to situate the first attempts in the genre and to shed light on the circumstances surrounding the establishment of the first centre of research and production of electroacoustic music in Brazil: Studio PANaroma in São Paulo.

La voie du syncrétisme : sur la musique électroacoustique au Brésil

Flo Menezes

À partir de la Semaine d'Art Moderne en 1922 au Theatro Municipal de São Paulo, on voit s'installer au Brésil la vision moderniste qui se trouve basée de plus en plus sur une conception culturelle essentiellement ouverte aux influences de l'étranger, sans pour autant les accepter, en principe, de manière acritique. L'expression la plus courante de cette tendance a été employée de façon presque systématique surtout par l'écrivain Oswald de Andrade : *anthropophagie culturelle*.

Le mouvement *anthropophagique* au Brésil a exercé une influence qui ne doit pas être méprisée dans le contexte culturel de notre pays, mais il implique aussi des dangers auxquels il faudrait également être assez attentif : le risque d'une irresponsabilité généralisée vis-à-vis des actes enracinés dans l'histoire de la culture et des techniques artistiques ; la croyance exagérée dans le pouvoir d'absorption culturelle comme si cela suffirait pour créer des œuvres esthétiquement bien accomplies et vraiment prospectives ; le fétichisme à l'égard du mélange culturel.

Certes, la situation s'avère être parfois très semblable à celle qui concerne le besoin de s'absenter du poids de l'histoire, typique des musiques populaires urbaines. Dans ce sens-là, l'observation que m'a faite personnellement Pierre Boulez lors de son passage au Studio PANaroma à São Paulo en octobre 1996, en se référant aux musiques populaires, peut-elle nous servir comme curieuse

manifestation d'éloge à cette apparente liberté, en même temps qu'elle se rebelle contre tout « modisme » musical :

Dans la musique populaire, il y a certaines choses que j'aime et certaines choses que je n'aime pas du tout. La chose que j'aime, c'est justement cette espèce de spontanéité et l'absence d'Histoire — Histoire avec un grand H. Mais la chose que je n'aime pas, c'est que les compositeurs agissent toujours suivant des modèles qui changent avec les modes.

Il n'est pas difficile de voir combien cette remarque sert également au contexte de l'anthropophagie culturelle brésilienne pour ce qui est des cultures dites érudites.

Comme toujours dans l'histoire des démarches culturelles, les mouvements assez ouverts aux influences étrangères les plus disparates risquent de ne pas être assimilés par des esprits des provinces, cloîtrés dans leurs frontières étroites et très peu flexibles, et la faiblesse même qui fait partie de l'attitude anthropophagique, malgré tout son remarquable potentiel d'ouverture, finit par assener à cette flexibilité d'esprit un coup presque fatal : à ce moment-là, l'affirmation du caractère national, tout à fait contradictoire par rapport à cette absorption multiple, en profite-t-elle pour se faire de plus en plus présente dans les milieux artistiques du pays, particulièrement dans la musique culte. Heitor Villa-Lobos, un musicien de talent des années 1910 et même du début des années 1920, devient progressivement le compositeur officiel du Brésil, ce qui aura pour conséquence son alliance avec la dictature de Getúlio Vargas dans les années suivantes, sans pour autant sacrifier le niveau de ses propres compositions. Et la musique expérimentale ou, pour être plus correct, surtout spéculative, pâtit d'un sommeil qui aura comme conséquence la transformation de toute initiative musicale d'avant-garde, au Brésil, en mouvement de résistance culturelle.

On sait bien à quoi peut servir tout ça : un pays nouveau sera alors toujours vu comme « exotique », d'une certaine façon comme inconséquent et quelque peu irresponsable par les peuples qui font valoir le poids de leur Histoire pour poursuivre leurs instincts colonisateurs. L'anthropophagie culturelle sera alors vue comme marque de « primitivisme », comme des Indiens brésiliens qui, il y a 500 ans, aimaient manger la chair des Portugais qui débarquaient sur leurs plages avec l'intention de « découvrir » le Brésil, Indiens auxquels le mouvement d'Oswald de Andrade, avec son geste plus innocent que naïf, faisait d'ailleurs référence. Les mêmes Indiens qui, malgré leur soupçonnées violence et cruauté, ne voulaient pas découvrir ce même territoire, car il leur appartenait depuis bien avant l'arrivée des explorateurs...

Dans ce contexte historique, la déduction est évidente : il n'est pas facile de faire de la musique d'avant-garde dans ces circonstances soumises aux intérêts

contradictoires, provenant soit des esprits dominateurs, soit d'une nécessité xénophobe qui s'est logée au sein d'une démarche, elle qui se voulait plutôt internationaliste.

À ces circonstances s'ajoutent les conditions peu favorables de l'économie, elle-même conséquence de contextes historiques bien précis. Au contraire des États-Unis, lesquels ont été colonisés surtout par les Anglais en phase d'ascension économique, le Brésil, qui malgré la présence massive des Hollandais a vécu pendant plus de 300 ans en soumission au pouvoir des Portugais surtout, a vécu l'éclatante décadence économique du Portugal, ce qui est particulièrement dû justement aux dettes du Portugal envers l'Angleterre. C'est aux Anglais que les Portugais ont ouvert la porte de l'or brésilien à travers les villes de Paraty et de Cunha jusqu'aux incroyables richesses naturelles d'Ouro Preto et d'autres villes dans le Minas Gerais, au milieu du pays. Comme on le sait bien, l'or brésilien a été utilisé par les Portugais pour payer leurs dettes envers les Anglais. La colonie portugaise du Brésil a été utilisée comme monnaie d'échange entre les peuples européens colonisateurs. Les conséquences de ce maquignonnage politique peuvent être perçues même aujourd'hui : lorsqu'on parle d'« Amérique », on ne se rapporte, à la rigueur, qu'à *une* des Amériques : à l'Amérique du Nord, et plus précisément aux États-Unis. Mais l'Amérique, on le sait bien, ce sont nous tous, reliés par ce réseau économique et politique de tous les pays du Nouveau Monde. Edgar Varèse a été, dans ce sens-là, beaucoup plus juste : *Amériques*...

C'est dans ce contexte qu'on doit comprendre l'avènement de la musique électroacoustique au Brésil. Ses débuts remontent à 1956 : Reginaldo Carvalho avait cherché à Paris Pierre Schaeffer et son groupe de recherche de musique concrète, et, en retournant dans le nord du Brésil, il conçut une petite pièce, intitulée *Sibemol*, réalisée avec très peu de ressources techniques et d'une durée d'une minute. Voilà le point de repère initial de l'aventure électroacoustique dans le pays, timide, pas du tout prétentieux, mais de toute façon pionnier. Ce ne sera que cinq ans plus tard que Jorge Antunes poursuivra la démarche électroacoustique au Brésil, avec une courte pièce de 3'46" : *Pequena Peça para Mi Bequadro e Harmônicos*. Entre le *si* bémol de Carvalho et le *mi* bécarré d'Antunes, on entrevoit le conflit d'un triton, assez symptomatique des circonstances adverses de ces expériences pionnières au Brésil.

Mais ces événements n'étaient pas nécessairement liés. À vrai dire, l'initiative d'Antunes a eu comme stimulus le premier concert de musique électronique dans le pays, organisé par le chef d'orchestre Eleazar de Carvalho au Teatro Municipal de Rio de Janeiro le 24 novembre 1961, au cours duquel le pianiste et compositeur David Tudor avait présenté la déjà célèbre composition

Kontakte de Karlheinz Stockhausen (apparemment dans une version circonstancielle tout à fait insolite: sans le percussionniste!), ainsi que quelques œuvres d'Henri Pousseur, Gottfried Michael Koenig, Earle Brown et Sylvano Bussoti.

À la suite de cette expérience primordiale d'Antunes, dans laquelle on avait recours soit à des sons d'origine concrète, soit à des sons synthétisés par un générateur d'ondes en dents de scie construit par le compositeur lui-même, Antunes se décide à composer une petite pièce exclusivement faite de sons électroniques : c'est ainsi que naît la pièce *Valsa Sideral* en 1962, considérée comme le début de la musique électronique à proprement parler au Brésil. Et l'année suivante, il composera *Música para Varreduras de Frequência*, dans laquelle il assumera, selon ses propres mots, « l'esthétique de la précarité » due aux conditions techniques très peu favorables aux compositeurs pour ce type de démarche musicale. À ce moment-là, Antunes cherche à profiter des défauts techniques provenant des graves limitations technologiques auxquelles il se voyait soumis¹.

1. Voir à ce propos Menezes (2001), p. 93-100.

Certes, au cours des années 1960, on commence à assister à une relative « conceptualisation » de la musique électroacoustique internationale, par laquelle certains sons jusqu'alors considérés comme défauts sont peu à peu insérés dans des contextes musicaux. Pensons par exemple à *Hymnen* de Stockhausen, de 1967, où certains événements sonores, contraires à l'usage et à un emploi technique réussi, sont incorporés dans la composition : bruits de mixage, distorsions, conversations entre le compositeur et le technicien au studio. Mais c'est une chose d'insérer des sons en fonction d'un choix personnel qui s'appuie sur une attitude conceptuelle, et une autre chose, assez différente, de se voir obligé à accepter des sons défectueux dont on n'arrive pas à se libérer. On mépriserait l'intelligence des auditeurs en pensant qu'entre ces deux attitudes, ils ne s'apercevraient pas de la différence !

C'est ainsi que si, d'un côté, ces premières compositions de Jorge Antunes ouvraient la voie de l'odyssée électroacoustique au Brésil, d'un autre côté, elles le faisaient sans atteindre le même niveau technique et musical des œuvres réalisées dans les pays « riches ». Car il faut admettre qu'en dépit de toutes les contradictions sociales et historiques des processus qui donnent lieu à l'émergence des œuvres, on assiste à une curieuse et irremplaçable affirmation de certaines valeurs universelles qui disent respecter soit la réalisation technique des œuvres, soit la réflexion autour du langage musical et son histoire, en dépit de toutes les frontières. L'esthétique de la précarité a été décidément un des facteurs cruciaux du retard du développement musical électroacoustique au Brésil.

Si la musique électroacoustique avait quelque chance de s'affirmer comme genre sérieux au Brésil des années 1960, ce n'était probablement pas par les

maines de Jorge Antunes, dont la qualité des œuvres s'avère être assez inconstante : les meilleures, à vrai dire, se trouvent plutôt dans le domaine instrumental. C'était surtout grâce à deux autres compositeurs de l'avant-garde que les expériences en studio pourraient avoir des résultats plus concluants : Gilberto Mendes et Willy Corrêa de Oliveira. Les deux avaient participé aux Cours internationaux de Darmstadt à cette époque-là, tout en se rapprochant étroitement de la pensée de Pousseur, Stockhausen, Berio et Boulez. De retour au Brésil, ils ont été les principaux diffuseurs des idées postsérielles à l'Université de São Paulo, en introduisant au pays les conceptions musicales de ces compositeurs européens, sans cesser de chercher à les comprendre de manière critique et même dialectique. Autant Mendes que Corrêa de Oliveira connaissaient, bien sûr, l'intérêt de ces protagonistes de l'École de Darmstadt pour la musique électronique — le versant structural de la musique électroacoustique —, bien qu'entre les quatre icônes de l'avant-garde européenne c'était plutôt Stockhausen qui poursuivait ses recherches avec la composition réalisée en studio.

Mais au contraire de ce qu'on pourrait espérer de ces compositeurs brésiliens, ils n'ont pas eu la chance ou la persistance suffisante et nécessaire pour changer la scène aux tropiques. Aucun studio institutionnalisé n'a vu le jour par leurs mains. L'Université de São Paulo (USP), dans laquelle ils enseignaient, aurait pu certainement fonder un studio expérimental, s'ils avaient eu la persévérance ou la vision de le proposer. Curieusement, cependant, tant Gilberto que Willy n'ont choisi que le domaine de la musique purement acoustique (vocale, instrumentale) pour porter en avant leurs recherches.

Certes, les compositions de Gilberto Mendes des années 1960, période dans laquelle son œuvre s'est révélée plus expérimentale, démontraient clairement son désir d'avoir accès aux ressources électroacoustiques, comme le prouvent surtout les pièces vocales liées à la poésie concrète brésilienne qui, comme on sait, est née à São Paulo en 1953 avec Haroldo de Campos, Augusto de Campos et Décio Pignatari. *Nascemorre* (1963), avec poème de Haroldo de Campos, *Cidade* (1964), avec un autre d'Augusto de Campos, ou encore *Vai e Vem* (1969), basé sur un texte de José Lino Grunewald, faisaient usage d'un magnétophone (*tape recording*, selon la description de Gilberto), à côté d'autres pièces de la même période². Les parties de bande dans ces œuvres n'avaient cependant pas été travaillées soigneusement en studio. Il s'agit plutôt d'enregistrements domestiques, et le caractère d'intervention des bandes s'y déroule surtout dans le sens du *happening*.

Il nous semble que Willy Corrêa de Oliveira a été, dans ce sens-là, plus discret, peut-être même plus rigoureux. Bien qu'il avait fait partie des classes d'analyse de Berio, Pousseur et Stockhausen en 1963 à Darmstadt, et qu'il avait

2. Voir Mendes (1994), p. 244-245.

3. Voir Stockhausen (2001), p. 350-351. Curieusement, Willy et Humpert n'avaient pas fait connaissance ni à cette époque, ni postérieurement. Pour ma part, j'ai été élève de composition de Willy à l'Université de São Paulo de 1980 à 1985, et de composition électroacoustique de Humpert au Studio allemand entre 1986 et 1990.

4. Publié dans la revue concretiste *Invenção* de juin de 1963 à São Paulo.

5. Mendes (1994), p. 81.

6. Voir à ce propos Kater (2000).

7. Voir Kater (2000), p. 60.

8. Voir à ce propos Lintz-Maués (2002), p. 60.

même à son côté, au cours « *Komplexe Formen* » donné par Stockhausen, Hans Ulrich Humpert — le futur assistant de Herbert Eimert au Studio für elektronische Musik de l'École supérieure de musique de Cologne, dont il deviendra le directeur artistique après la mort d'Eimert en 1972 —³, Willy s'est réservé le droit, on le croit bien, de ne pas tenter de faire quelque chose d'électronique ou électroacoustique qui ne pourrait pas être réalisé sur le même plan que les productions internationales.

D'ailleurs, c'est de cette époque, plus précisément de mars 1963, que date la publication de l'important « *Manifesto Música Nova*⁴ », signé par Gilberto Mendes, Willy Corrêa de Oliveira, Damiano Cozzella et Rogério Duprat, les quatre jeunes compositeurs qui avaient fait partie des Cours internationaux de Darmstadt. Dans ce manifeste, les voies de la musique expérimentale, structurale, radicalement nouvelle (dans le sens de la *Neue Musik* telle qu'elle était préconisée par Theodor W. Adorno) étaient ouvertes au Brésil, par opposition aux courants rétrogrades liés au nationalisme xénophobe. C'est ainsi que Gilberto Mendes se référera plus tard à ce moment de l'histoire de la musique au Brésil comme une tentative de « sauvegarder la musique brésilienne du retard [...] après la violente rechute du mal nationaliste au début des années 1950. Notre musique criait pour ce changement, pour cette actualisation⁵. »

Le groupe de compositeurs brésiliens autour du mouvement de la *Neue Musik* cherchait à redimensionner, on le constate, le mouvement d'opposition au nationalisme de Villa-Lobos, Camargo Guarnieri et autres compositeurs d'une importance beaucoup moins prononcée, tel qu'il était mené à Rio de Janeiro par le compositeur et musicologue allemand, enraciné dès 1937 au Brésil, Hans-Joachim Koellreuter avec la fondation, en 1939, du groupe *Música Viva*⁶. Dans un manifeste rédigé probablement en 1943 mais qui a reçu le titre de *Manifesto 1945*, Koellreuter déclare déjà dans son premier sujet la nécessité de promouvoir la musique contemporaine et l'ouverture à n'importe quelle tendance de la musique actuelle, en dépit de sa provenance nationale⁷. À côté de Koellreuter, on voit la présence d'un des plus talentueux compositeurs de sa génération : Cláudio Santoro, qui cherchera, à partir de 1965, à se rapprocher des expériences électroacoustiques en Europe⁸.

On voit donc que les conditions n'étaient pas aussi adverses que l'on pourrait le soupçonner pour que la musique électroacoustique s'installât définitivement au Brésil, malgré la force réactionnaire de la musique nationaliste dans le pays. En 1967, on assiste à une première tentative d'institutionnalisation de la musique électroacoustique au Brésil, lorsque Jorge Antunes transfère ses propres appareils électroniques à l'Instituto Villa-Lobos à Rio de Janeiro, lequel continuera quand même à porter le nom d'Estúdio Antunes de Pesquisas Cromo-Musicais, où

Antunes organisera alors le premier cours du genre dans le pays⁹. Cependant, par ce mélange entre le caractère institutionnel et privé, on voit bien que les bases pour l'institutionnalisation de la musique produite en studio n'étaient pas si solides qu'elles pourraient l'être. À partir de 1969, en pleine phase de gouvernement militaire au Brésil (en conséquence de la contre-révolution de 1964), Jorge Antunes poursuit un « exil volontaire » en Argentine, où il deviendra actif comme compositeur invité par l'Institut Torcuato Di Tella à Buenos Aires. Et, la même année, le compositeur uruguayen Conrado Silva arrive au Brésil, où il cherchera à mettre de l'avant les performances réalisées avec des synthétiseurs, tout en fondant son studio de musique électroacoustique privé.

Malgré tous ces événements, la musique électroacoustique n'a pas reçu l'appui nécessaire pour s'affermir en tant que genre institutionnalisé au Brésil, et toutes les initiatives historiques ont eu un caractère plutôt personnel et, par conséquent, très peu professionnel. Tel sera aussi le cas de l'Estúdio da Glória à Rio de Janeiro, fondé par Rodolfo Caesar et Tim Rescala en 1981 — le premier lié surtout au Groupe de recherches musicales de Paris, où il avait développé ses premières expériences; le deuxième lié surtout à la musique populaire et commerciale —, qui a exercé une influence restrictive sur un petit groupe de compositeurs de cette ville pendant les années 1980.

Il est à remarquer, dans ce contexte, que le pays n'avait publié aucun livre sur le genre électroacoustique ni même des enregistrements phonographiques. En outre, aucune école supérieure de musique (toujours liée, au Brésil, à l'université) n'offrait de cours spécifiques de composition électroacoustique : les cours existants, très rares, se concentraient tout simplement sur l'acoustique, parfois avec quelques commentaires en passant sur les réalisations électroacoustiques historiques. Il n'y avait aucun festival du genre dans le pays. C'était la vraie situation de la musique électroacoustique jusqu'au début des années 1990.

Lorsque je me suis décidé, après avoir acquis l'expérience de la composition électroacoustique à Cologne entre 1986 et 1990 et, par la suite, de la musique par ordinateur au Centro di Sonologia Computazionale de l'Université de Padoue en Italie, à retourner au Brésil en juillet 1992, j'ai dû changer radicalement la scène dans le pays. Dès mon arrivée, premièrement comme chargé de cours à la Faculdade Santa Marcelina (FASM) et comme professeur associé à l'Université de l'État de São Paulo (UNESP), et à partir de novembre de 1993 comme Professeur de Composition de cette Université, j'ai cherché tous les moyens d'institutionnaliser la musique électroacoustique au Brésil.

Par conséquent, en juillet 1994 j'ai fondé le Studio PANaroma de Música Eletroacústica, premièrement dans un but de coopération entre l'UNESP et la FASM et, dès 2001, comme institut autonome de l'UNESP. Son nom, dérivé,

10. Joyce (1975), p. 143. Ce vocable a été symptomatiquement utilisé par les poètes concrets de São Paulo comme titre de leur traduction historique de fragments de cet ouvrage de Joyce : *Augusto et Haroldo de Campos* (1962).

11. C'est à la suite de ce prix que j'ai été invité par le GRM à présenter cette œuvre avec l'Acousmonium (l'orchestre de haut-parleurs fondé en 1974 par François Bayle) dans la Salle Olivier Messiaen de Paris. C'est ainsi que j'ai fait la diffusion électroacoustique de cette pièce dans un concert dont a fait partie aussi Luciano Berio, le 25 février 1997, pendant le Festival Présences 97. (Mon œuvre a été jouée par Isabelle Hureau aux flûtes et Thierry Miroglio aux percussions; outre Berio et moi, Philippe Mion et Enrico Correggia y ont participé comme compositeurs.)

12. Voir Menezes (1996). Le premier texte de ce livre est une traduction de la première partie de Menezes (1993a). Cette recherche sur l'œuvre de Berio a fait partie de mon doctorat sur le compositeur italien (directeur de thèse : Henri Pousseur), développé à l'Université de Liège, en Belgique, à la fin des années 1980 et au début des années 1990. Sa partie centrale, lauréate du premier Concours International de Musicologie (réalisé à Latina, en Italie), a été publiée séparément et est une analyse de l'œuvre électroacoustique *Visage* de Berio — voir Menezes (1993b).

13. Outre mes textes, ce livre, épuisé depuis plus de cinq ans, contient des textes de Luigi Russolo, Edgar Varèse, Karlheinz Stockhausen, Pierre Boulez, Werner Meyer-Eppler, Henri Pousseur, Ernst Krenek, Herbert Eimert, Bruno Maderna, Luciano Berio, Gottfried Michael Koenig, Pierre Schaeffer, Jean-Claude Risset, John Chowning, Carl Dahlhaus et Philippe Manoury, ainsi qu'un CD avec des compositions de, Koenig, György Ligeti, Schaeffer, Berio, Pousseur, Risset et moi-même.

14. Voir à ce propos Menezes (1998; 2004; et 2006).

certes, de celui de mon propre studio privé fondé en 1991 en Italie, se rapporte à un vocable qui ressemble beaucoup, du point de vue strictement sonore, à la langue tupi des Indiens brésiliens, mais il s'avère être plutôt la somme du mythe de Pan — dieu de la vision multiple et totale, *panoramique* — et de la saveur des musiques contemporaines et de tous les genres électroacoustiques : acousmatique ou mixte, et celle réalisée en temps réel ou en temps différé. Et tout cela, sans cesser de faire explicitement référence au caractère radicalement internationaliste du studio, car son nom a été inventé, à vrai dire, par l'icône littéraire de l'avant-garde internationale : James Joyce, dans son *Finnegans Wake*, écrivait sur le « *panaroma of all flores of speech*. »¹⁰

L'année de la fondation du studio, et même avant qu'il ait été déclaré officiellement comme institut de l'Université, je composais sa première réalisation, soit la pièce *Parcours de l'Entité* pour flûtes amplifiées, percussions métalliques et bande, qui a reçu en 1995 le prix *Ars Electronica* à Linz, en Autriche, en attirant l'attention de la communauté internationale, certes sur mes réalisations personnelles, mais aussi sur les productions du Studio PANAROMA¹¹.

En 1995, j'ai alors fondé le CIMESP (Concours International de Musique Électroacoustique de São Paulo), et en 1996, la BIMESP (Biennale Internationale de Musique Électroacoustique de São Paulo). La même année, le pays a vu surgir la première publication du genre en portugais : *Música Eletroacústica — História e Estética*¹², qui outre des textes que j'avais écrits, contenait une traduction critique des principaux textes historiques sur le genre électroacoustique¹³. D'autres livres suivront cette publication pionnière, jusqu'ici les seules spécifiquement sur la musique électroacoustique au Brésil¹⁴.

J'ai commencé, en 1996, à créer la première série d'enregistrements en CD/DVD de musique électroacoustique au Brésil : la collection « *Música Maximalista* »¹⁵, qui compte actuellement douze numéros. Entre 1993 et 2001, plus de 50 concerts de musique électroacoustique ont été organisés par le Studio PANAROMA. Ont suivi une série d'autres concerts, parmi lesquels les concerts du studio dans le cadre du principal festival de musique contemporaine du Brésil, le Festival Música Nova, fondé il y a plus de 40 ans par Gilberto Mendes.

C'est à partir de 1994, à mon initiative auprès de l'UNESP, que le Brésil a vu naître des cours spécifiques de composition électroacoustique et de théorie de la musique électroacoustique dans le contexte universitaire. Tant la fondation du Studio PANAROMA que l'implantation pionnière de disciplines liées à la démarche électroacoustique à l'UNESP ont motivé alors d'autres unités universitaires à poursuivre le même chemin, et on assiste de plus en plus à la naissance de laboratoires de recherche en acoustique et composition non seulement à São Paulo, mais aussi dans d'autres villes du Brésil.

Mais le fait le plus récent, c'est celui qui montre le plus clairement le caractère à la fois universel et synchrétique de ces initiatives au Brésil : en juillet 1992, j'ai fondé, avec l'appui de la FAPESP (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo), le premier (et jusqu'ici le seul) orchestre de haut-parleurs du pays. Il s'agit du PUTS — PANaroma/UNESP : Teatro Sonoro —, un dispositif technologique de haute qualité destiné à la diffusion spatiale de la musique électroacoustique. Universel, parce qu'il peut s'adapter à tous les genres de musique électroacoustique, de la musique acousmatique à la musique mixte en temps réel. Mais en même temps synchrétique, parce que j'ai choisi un nombre considérable de haut-parleurs (vingt pour le moment), dont la grande majorité, cependant, n'est que d'un seul type. Contrairement à la conception déjà ancienne des dispositifs du genre, tels que l'Acousmonium de Paris, pour lesquels il ne serait raisonnable de diffuser la musique électroacoustique qu'avec un nombre impressionnant de haut-parleurs distincts — conception dont on peut voir la cohérence dans les années 1970, mais qui s'avère être, à mon avis, surpassée par l'évolution technologique du présent —, mais aussi contrairement à la conception statique par rapport à la mise en place des haut-parleurs, telle qu'elle est promue surtout par l'Ircam parisien, le PUTS a à sa disposition des haut-parleurs identiques, mais qui peuvent et doivent être déplacés selon les pièces que le système souhaite diffuser en concert.

Pour finir, il faut aussi observer l'émergence d'une pensée esthétiquement cohérente et responsable vis-à-vis de l'histoire du genre électroacoustique. À cet égard, l'École du PANaroma a été fondée, et on voit toute une génération de jeunes compositeurs sortir du studio et chercher leur chemin personnel, parfois en établissant des liens avec d'autres organismes internationaux¹⁶.

À ce moment, on doit reprendre deux aspects de notre approche initiale pour bien comprendre le rôle du Studio PANaroma sur la scène de la musique contemporaine au Brésil. Le premier aspect concerne les appuis grâce auxquels j'ai pu fonder le studio. Contrairement à ce qu'on pourrait déduire, l'époque de la fondation du Studio PANaroma ne se distinguait substantiellement pas des autres époques du passé : on a éprouvé les mêmes difficultés que la génération de Gilberto Mendes ou de Jorge Antunes. Le point divergent est, on doit le constater, la vision qui guidait l'institutionnalisation du studio et le fait qu'on voyait soit dans l'implantation des disciplines pionnières, soit dans la diffusion publique de la musique électroacoustique internationale à travers les concerts, les livres, les CD, les biennales et les concours internationaux, les vrais véhicules d'appui. En un mot : de penser au-delà de nos propres réalisations personnelles, en acte de responsabilité par rapport au passé du genre, c'est ça qui a fait, en essence, la différence entre mon attitude et celle de mes précurseurs.

15. J'ai introduit le terme *musique maximaliste* en 1983, lors d'un concert à São Paulo. Par *maximalisme*, j'entends une musique d'une haute complexité phénoménologique (et, dans ce sens-là, distincte de la démarche de la soi-disant *New Complexity* de Brian Ferneyhough, avec qui j'ai d'ailleurs travaillé à Royaumont en 1995), dans le sens des divers niveaux de lecture/écoute tels qu'ils sont défendus par Berio, Boulez et d'autres. Tout récemment, j'ai publié des essais réunis sous ce titre : Menezes (2006).

16. Parmi les élèves du Studio PANaroma qui ont réalisé des pièces à considérer ou qui poursuivent leurs recherches de façon remarquable dans le domaine électroacoustique, on doit citer Daniel Barreiro, Álvaro Henrique Borges, Ignacio de Campos, Aldo Cardoso, Leandro Coradini, Régis Frias, Fábio Gorodski, Sergio Kafekjian, Maurício Oliveira Santos, Marcos Pantaleoni, Antonio Ribeiro, Ricardo Xavier et Paulo von Zuben. Outre ces jeunes compositeurs, certains compositeurs de ma propre génération, ont eu pour la première fois la chance de composer avec les moyens électroacoustiques précisément au Studio PANaroma, tels que Sílvio Ferraz et Edson Zampranha.

17. C'est-à-dire *Forêt allumée*, titre de ma plus récente composition acousmatique, composée en novembre/décembre 2006 au Studio PANaroma, et qui oppose à la forêt obscure de Dante du milieu du chemin de nos vies la lumière des forêts des tropiques.

La dernière question concerne la tradition *anthropophagique* de la culture brésilienne. À cet égard, c'est plutôt la voie du *synchrétisme*, un *synchrétisme critique* et *responsable*, provenant de mes expériences au Studio de Cologne, mais aussi en Italie, à l'Ircam ou comme compositeur invité par le GRM, de même que des divers concerts réalisés dans des lieux assez différents et avec des systèmes de diffusion électroacoustique très distincts, qui m'a guidé dans cette démarche insolite de pionnier après les pionniers.

J'ai ainsi entrepris cette démarche militante, mais qui tient aussi beaucoup du sacerdoce, à savoir : celle de défricher la forêt tropicale, cette *selva illuminata*¹⁷, pour chercher à en faire sortir des fruits universaux.

(São Paulo, décembre 2006)

BIBLIOGRAPHIE

- Campos, Augusto de et Campos, Haroldo de (1962), *Panaroma do Finnegans Wake*, São Paulo, Conselho Estadual de Cultura.
- Joyce, James (1975), *Finnegans Wake*, Londres, Faber and Faber.
- Kater, Carlos (2000), *Música Viva e H. J. Koellreuter — Movimentos em direção à modernidade*, São Paulo, Musa Editora/Atravez.
- Lintz-Maués, Igor (2002), « Conversa imaginária com Jorge Antunes sobre a música para fita magnética realizada por ele nos anos sessenta no Rio de Janeiro », Antunes, Jorge (2002), *Uma Poética Musical Brasileira e Revolucionária*, Bras'lia, Sistrum Edições Musicais, p. 59-75.
- Mendes, Gilberto (1994), *Uma odisséia musical — Dos mares do Sul à elegância pop/art déco*, São Paulo, Edusp.
- Menezes, Flo (1993a), *Luciano Berio et la phonologie — Une approche jakobsonienne de son œuvre*, Francfort-sur-Maine, Peter Lang Verlag.
- Menezes, Flo (1993b), *Un essai sur la composition verbale électronique Visage de Luciano Berio*, Modène, Mucchi Editore.
- Menezes, Flo (dir.) (1996), *Música eletroacústica — História e estéticas*, São Paulo, Edusp.
- Menezes, Flo (1998), *Atualidade estética da música eletroacústica*, São Paulo, Editora Unesp.
- Menezes, Flo (2001), « Depoimento sobre o pioneirismo eletroacústico de Jorge Antunes no Brasil dos anos sessenta », Antunes, Jorge (2002), *Uma Poética Musical Brasileira e Revolucionária*, Bras'lia, Sistrum Edições Musicais, p. 93-100.
- Menezes, Flo (2004), *A acústica musical em palavras e sons*, São Paulo, Ateliê Editorial.
- Menezes, Flo (2006), *Música maximalista*, São Paulo, Editora Unesp.
- Stockhausen, Karlheinz (2001), *Karlheinz Stockhausen bei den Internationalen Ferienkursen für Neue Musik in Darmstadt 1951-1996 — Dokumente und Briefe*, Kürten, Stockhausen-Verlag.